

УДК 781.1+781.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-09>

СИМВОЛИ ПРИРОДИ В УТЛЕННІ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ (НА ПРИКЛАДІ КИТАЙСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ XX–XXI СТОЛІТЬ)

Сун Хан – аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-7658-7694>

Образам Батьківщини, патріотичним почуттям належить важливе місце в китайському мистецтві – як у поезії, так і в музиці. У цьому культура Піднебесної співзвучна більшості духовних традицій країн світу, як східних, так і західних. Проте в розкритті національно-патріотичних образів китайське мистецтво має низку питомих особливостей, зокрема складну символічну систему, непрямі завуальовані алюзії й асоціації, через які передає любов до рідного краю. Серед них поширена форма – паралелізм образів природи та патріотичних почуттів. Пейзажна лірика, оспівування краси та досконалості природи часто служили імпульсом для розмірковування про долю рідної країни, суспільні стосунки, політичні події. Отже, доцільно розглянути символи та метафори природи в їхній взаємодії з піднесеними етичними ідеалами Батьківщини. Яскравим вираженням цієї взаємодії в єдності поетичного та музичного первня є камерно-вокальна музика китайських авторів. Цей пласт музично-поетичного мистецтва представляє специфіку художнього втілення патріотичних образів в естетичній площині питомих китайської традиції.

З урахуванням специфіки художнього мислення розглядаються вибрані камерно-вокальні твори китайських композиторів. Незважаючи на всі соціальні зміни, композитори та педагоги-музиканти продовжують плекати патріотичні ідеали в сучасній інфраструктурі мистецького життя, освітніх засадах і системі духовних цінностей. У музично-поетичному синтезі камерно-вокальних артефактів XX–XXI століть образи Батьківщини і надалі трактуються за конфуціанським каноном – у складній символічній взаємодії з образами природи. Відзначено засади сучасного перевтілення образу Батьківщини через символи природи. У сучасній поезії, до якої звертаються композитори, трапляються аналогії до давніх літературних текстів, особливо поезії «гір і рік» і «садів і полів». Це ставить перед композиторами завдання – поєднати в музичній мові елементи звукообразності й експресивної інтонації, через яку втілюються почуття захоплення рідним краєм. В аналізах солоспівів виокремлюються декламаційні елементи мелодики, а у фактурі та гармонії – колористично-просторові прийоми виразу.

Ключові слова: образ Батьківщини, камерно-вокальний жанр, творчість сучасних китайських композиторів, символіка образів природи.

Образи Батьківщини, патріотичні почуття посідають важливе місце в китайському мистецтві – як у поезії, так і в музиці. У цьому культура Піднебесної співзвучна більшості духовних традицій країн світу, як східних, так і західних. Проте в розкритті національно-патріотичних образів китайське мистецтво має низку питомих особливостей, зокрема складну символічну систему, непрямі завуальовані алюзії й асоціації, через які передає любов до рідного краю. Серед них найбільш поширена форма – паралелізм образів природи та патріотичних почуттів. Отже, доцільно розглянути символи та метафори природи в їхній взаємодії з піднесеними етичними ідеалами Батьківщини.

Характерно, що навіть у Танській поезії, яка вважається вершиною національної літератури, любов до рідного краю висловлюється найчастіше в алегорично-асоціативній формі. Як символ патріотизму може сприйматись і ліс, і ріка, і гори, і щоденна праця селян на полі, ігри дітей і весняне пробудження. Для європейського читача такі

складні аналогії між образами природи й універсальними категоріями людського життя, суспільства, політики, історичних подій можуть видатись досить незвичними. Як зазначає Я. Шекера, «поетика алегорій і недововок наділяє поезію імпліцитними якостями», і далі дослідниця посилається на священну книгу китайців Шицзин, яка «створює свій підтекст із переносними значеннями, прихованими порівняннями, а нерідко таїть у собі зв'язок із явищами історичними, соціальними, побутовими» [4, с. 143].

Пейзажна лірика, оспівування краси та досконалості природи часто служили імпульсом для розмірковування про долю рідної країни, про суспільні стосунки та навіть політичні події. На це вказує, зокрема, К. Мурашевич: «У китайській літературі пейзажна лірика також була відома як поезія «гір і вод», або «гір і рік» (崑山灑), та поезія «садів і полів» (韋屯灑). У подальші епохи, зокрема за часів доби Тан, спосіб зображення традиційних гір і вод у поезії став більш витонченим. Це відбувалося завдяки змінам релігійних і філо-

софських думок. Таке явище привело до глибшого осмислення природи та її ролі в житті як суспільства, так і окремої особистості» (3, с. 69)

На підтвердження наведеної тези процитуємо кілька поетичних фрагментів із класичної танської поезії, де зв'язок природи та любові до рідної землі виражені вельми яскраво. У спадщині славетного Ван Вей є промовистий вірш: «У дев'ятий день дев'ятого місяця згадую про братів, які залишилися на схід від гори Хуашань»: Один на чужині, давно, а все чужий, / і згадую свій рід в осіннє свято щораз. / Я бачу, як на гору йдуть брати, та серед них / у кизилітих гілках – немає одного з нас» (1, с. 127).

Подібний же принцип паралелізму далекого лісу та холодних гір як символу непроминутої туги за Батьківщиною помічаємо у вірші Лі Бо «Мелодія «Пуасмань»»: «Далекий ліс мов затканий туманом, / холодні гори знову серце крають. / У сутінках на вежу піднімусь, / сумні думки і там мене не залишають. / На сходах із нефриту зупиняюсь, / птахи летять до гнізд своїх. / Яка ж дорога в рідний край веде? / І павільйони на шляхах – та скільки ж їх?» (1, с. 128).

Так само тісно співвідноситься суспільно-політичне життя у країні з музичними правилами та гармонією. За конфуціанськими канонами правителі уважно стежили за чинниками, які викликали почуття у громадян їхньої країни. Серед них музиці відводилось таке ж важливе місце, як і правилам поведінки в ритуалі, законам управління чи системі покарання. Уважалось, що всі ці зовнішні чинники тісно взаємопов'язані один з одним і здатні скоординувати суспільні стосунки, у кінцевому результаті, забезпечити упорядкованість життя нації та правильне ставлення громадян до своєї Батьківщини і до її правителів [5; 6].

На цих же позиціях залишається китайське мистецтво впродовж багатьох століть. Незважаючи на всі соціальні зміни, митці та педагоги продовжують плекати патріотичні ідеали в сучасній інфраструктурі мистецького життя, освітніх засадах і системі духовних цінностей: «у численних зразках камерно-вокальної творчості образ рідного краю став символом, який утілює суть менталітету китайського народу. Загальнолюдська цінність образу рідного краю вміщена в духовному зв'язку людини з рідною землею, традиціями, культурою, спогадами про дитинство тощо» [2, с. 243].

Розглянемо кілька промовистих прикладів сучасної камерно-вокальної творчості китайських композиторів, у яких згаданий паралелізм виражений вельми переконливо. Любов до бать-

ківщини втілено в солоспіві «Памір – яке прекрасне моє рідне місто <...>» Джена Цювфена за віршем Цюя Цона. У поетичному тексті змальовується краса просторих нічних гірських пейзажів у повний місяць – «<...> чиста джерельна вода / у місячному озері Червона троянда <...> / П'ятнадцятий місяць такий яскравий <...> / Велична крижана вершина сріблясто сяє, / Тиха долина нічний вітер віє <...>», передаються звуки природи – «Жайворонки співають і літають у небі <...> / Ах, грай на Ревафу і співай <...>» та захоплення красою Паміру, що став великою любов'ю автора – «Вода – щастя, винні гори – білі нефритові чаші, / Ах, нескінченно прекрасні осінні фарби Паміру, / Чому б вам не оп'янити моє серце» (1).

Форма твору – складна двочастинна, А + В, із двох контрастних за характером складників, з кардинально відмінними темпом, метроритмом та іншими показниками тематизму, отже – емоційним навантаженням художнього цілого.

Перша частина має характер розлогої преамбули, що складається з інструментального та вокального розділів. У дванадцятитактовому фортепіанному вступі з ремаркою *rubato* створюється образно-емоційна атмосфера для подальшого викладу вокальної партії. Особливою є ладотональна організація музичного звучання – твір з основною тональністю *h-moll* розпочинається з однойменного двічі гармонічного мажору, що створює особливе багатство барв у палітрі всього солоспіву. Перші чотири такти витримується домінуючий тон “*fis*” в октавному потроєнні (та із *tremolo* в басовій лінії) у діапазоні чотирьох октав, прикрашений форшлагами та групетто у високому регістрі, що імітують нічний спів жайворонка на гірських просторах – «білих нефритових чашах» Паміру. Аналогічний настрої продовжується у вокальному розділі першої частини, у якому мелодична лінія вільно ллється, неначе в широких просторах неосяжного гірського хребта. Із примхливою ритмікою, сповнена мелізмів, синкоп, на тлі то витриманих акордів із *tremolo* й *agreggiato*, то «переливів струн» народного інструмента з нонолями, дуодецимольми тощо.

Друга частина, яка звучить із варіантним повторенням (різне завершення), раптово вносить контрастний настрої – активний, піднесений, радісно-вольовий. Швидкий темп, розмір 7/8 із нерівномірною пульсацією простих тактів

¹ Усі українські переклади китайських поетичних текстів, покладених в основу солоспівів, належать авторці статті – Сун Хан.

у складному, акордовий виклад, акцентність, висока гучнісна динаміка (ff) – ось головні ознаки виразових засобів, застосованих уже у фортепіанному переході. У цій частині вбачаємо риси фовістичного звукопису, притаманного, зокрема, творам неофольклористичної стилістики, що відображає зв'язок з одвічними силами природи, рушійною життєдайною силою, закладеною в єдності людини з рідною землею. Витоки такого звукопису вбачаємо в балеті «Весна священна» І. Стравінського й інших «знакових» творах європейської музики початку ХХ століття. Відповідний настрій збережеться й у вокальній партії, яка стрімко розвивається з переважанням поступеневого руху із чергуванням висхідного та низхідного його напрямів. У кульмінаційних зонах підвищується теситура вокальної партії, вона наповнюється широкими стрибками – наприклад, висхідним октавним тощо, які супроводжуються все більш активним рухом у партії фортепіано. На такому піднесенні, викликаному захопленням осінньою природою Паміру, завершується твір.

Не настільки патетичне, більш ліричне забарвлення у виразі почуття любові та захоплення рідною землею має солоспів «Ранок у Мьяолінг» з музикою та словами Байя Ченженя – масштабний, розгорнутий твір, у якому змальовується краса ранкової природи в Мьяолінг, яка неначе радіє, і з нею разом радіють і співають люди, які живуть у цій місцевості: «Піднявся білий ранковий туман, / Співають пухнасті птахи <...> / Сплячий ліс прокидається, / Півень вранці кукурікає <...> / Пастух іде на гору <...> / Ранок у горах Мьяо прекрасний, / На схилі люди співають, / Птахи цвірінькають на гілках».

Композиція твору складається з різноманітних численних епізодів, які, неначе в калейдоскопі, змінюють один одного, водночас повторюються крайні з них, що створює ефект обрамлення: Lento F-dur (19 тактів) – Allegro F-dur (35 тактів із повтореннями включно) – Allegro B-dur (16 тактів) – Allegro F-dur (16 тактів із повтореннями включно) – Allegretto F-dur (16 тактів) – Allegretto B-dur (4 такти) – Allegretto F-dur (6 тактів) – Allegretto B-dur (41 такт із повтореннями включно) – Lento F-dur (10 тактів). Водночас тематично спорідненими є епізоди Lento (перший і останній), а також епізоди Allegro й Allegretto, у яких здійснюється варіантний розвиток теми, викладеної в першому епізоді Allegro. Отже, можемо зробити висновок про двотемність даного твору A + B (b1 + b2 + b3 + b4 + перехід + b5 + b6) + A1. Наведена формула також дає підстави вбачати в цій композиції риси, по-перше,

тричастинної форми, проміжної між простою та складною, оскільки крайні частини викладені у вигляді періодів, що типово для простих форм, а середня має більш складну структуру, а по-друге – риси варіативності на тему Allegro із прелюдією та постлюдією у вигляді епізодів Lento.

У сфері музичної виразовості даний солоспів має дві характерні риси. Перша – тонкий звукопис, яким викладені епізоди Lento (тема А) та який подекуди з'являється в епізодах Allegro й Allegretto. Це рубатний характер викладу та розвитку тематичного матеріалу, використання крайніх регістрів із звукообразальною метою, tremolo в низькому регістрі, арпеджіо через чотири – п'ять октав, зокрема і тріолями, секстолями, септолями, нонолями й іншими групами особливого поділу тривалостей, рясна мелізматика тощо. Найголовніше, що проявляється завдяки використанню форшлагів та інших засобів – це імітація співу птахів, специфічних терцієвих і квартових вигуків тощо. Друга риса пов'язана зі специфічним тематизмом, що має стрімко-танцювальний характер, розвивається на основі тональної акордички та сповнений синкопованості. У виклад теми В та її варіантів подекуди проникає імітація пташиного співу. У даному солоспіві така стилістика передає радісні почуття людей, які щодня від ранку працюють на землі Мьяолінг і які радіють кожному новому дню на лоні рідної природи.

Отже, солоспів «Ранок у Мьяолінг» Байя Ченженя – яскравий приклад утілення різних видів звукопису, зокрема й пейзажності та звукообразальності, у камерно-інструментальному жанрі.

Конкретніші суспільно-політичні колізії надихнули авторів солоспіву «Нова пісня гір, де вирощують чай» Чень Йона на слова Дзіня Хонвея. У ньому здійснюється алегоричне порівняння чистоти води для заварювання чаю героям-прикордонникам із чистотою думок людини, чий рідні охороняють спокій усієї країни. Як для чаю потрібна лише найчистіша вода, так і для прикордонників потрібні найтепліші почуття та найкращий чай – національний символ поваги та добробуту: «Зробіть ковток нового чаю, щоб висловити свої почуття <...> / Зробіть ковток нового чаю, щоб висловити те, що у вас на серці <...>». Саме про це співає автор у «пісні гір, на яких вирощують чай»: «Я співав голосно і запитував тихим голосом: / «Вам подобається моя чайна пісня?» / Ця пісня звучить як мелодія вашого рідного міста <...>».

«Нова пісня гір <...>» написана у простій тричастинній формі з повторенням середньої частини і репризою типу da capo. Вказана структура

зумовлена особливостями віршованого тексту, а саме – варійованим повторенням матеріалу першої строфи в четвертій: «Чай дуже прозорий, / Вода також дуже чиста, / Чай заварюється чистою водою спеціально для прикордонників <...>».

У тритактовому фортепіанному вступі здійснюється настроювання на основну тональність *g-moll*: плагальна послідовність *t – s – t* оформлена в розлогі арпеджійовані фігурації тріолями шістнадцятими тривалостями, що рухаються через чотири октави від “*G*” до “*g2*”, зупиняючись на цій вершині, підкресленій довгою треллю, і опускаючись донизу до квінтового акордового тону “*d2*”. Аналогічна фігурація звуками субдомінанти злітає до пріми «*s3*» і, м’яко заокруглюючись, переходить у тоніку.

Перша та третя частини солоспіву викладені у вигляді періоду повторної будови *a + a1* (4 + 4 такти) з варіюванням теми у другому реченні. Опорними тонами для розвитку мелодичної лінії є акордові тони основних функцій. Особливість мелодики полягає в ритмічній сфері – синкопа між простими тактами в розмірі 4/4, що з’являється внаслідок лігування останнього із чотирьох звуків восьмих тривалостей першого простого такту зі звуком половинної тривалості другого простого такту. Натомість у другому реченні синкопа зникає – замість зупинки на третій і четвертій долях кожного такту продовжується активний рух вісімками та шістнадцятими, що, загалом, сприяє динамізації розвитку в першій частині солоспіву.

У сфері ладу варто відзначити використання натурального мінору з відсутністю домінантового напруження, характерного для гармонічного ладу, і така особливість надає звучанню етнічного колориту. Наприклад, у серединній каденції замість домінантового V використовується тоніко-домінантовий III з переходом до тоніки, що, у свою чергу, зумовлює ненормативність періоду, у заключних каденціях першої частини та репризи використовується V мінорної домінанти.

Фігурації, що звучали у фортепіанній партії у вступі, у видозміненому вигляді переходять у першу частину. Чергуючись із витриманими акордами, зокрема й арпеджійованими, фігурації звучать тридцять другими тривалостями із затримкою кожного звуку, восьмими тріолями тощо. Наприкінці періоду, для динамічного посилення, у партії супроводу дублюється остання фраза вокальної теми, викладена октавами у високому регістрі на тлі рівномірних акордів, у репризі – із tremolo.

Друга частина В має контрастний характер. Змінюється метроритмічний стрижень, і в новому

розмірі 6/8 звучить стрімка танцювальна тема з періодичними легкими пунктирами, у яку вводиться двотактовий фортепіанний вступ з ефектним початком – фігурацій у високому регістрі на тлі синкопованих акордів у басовій лінії. Вокальна тема розвивається на основі акордових тонів гармонічних функцій у періоді неповторної будови *b + c* (4 + 4 такти). Особливістю в тонально-гармонічному плані є згадана вище мінорна домінанта та мажорний тризвук натурального VII ступеня, куди відбувається мікровідхилення.

Твір завершується переходом у високий регістр і в партії соліста, і фортепіанній (заклучна тоніка, взята із двозвучним довгим форшлагом, – у третій октаві), де звучить дублювання вокальної теми октавним ходом у фортепіано в поєднанні з наступними фігураційними зворотами, tremolo в баса та різким *diminuendo*. Звучання ніби розчинається у просторі гір, з яких звучить пісня і де вирощують чай.

Солоспів «Пастораль прерій» Вана Хешена на слова Му Ге – яскрава, етнічно забарвлена пейзажна замальовка, у якій образи природи не лише представлені у своїй довершеній красі, а через них передається любов автора до рідного краю.

У музичному вираженні, сповненому тонкого вокального й інструментального звукопису, відображаються такі поетичні рядки: «Білі хмари на блакитному небі – / Це вівці на пасовищі. / Квіти на лузі відкриваються для мене. / Я – орел на пасовищі. / Як від батога, летять білі хмари, / Звук кінських копит котить срібні хвилі, / Я заганняю цілий луг <...>».

Твір викладений в однотемній тричастинній формі *A (A1 + A2 + A3) + A11 + A (A1 + A2 + A3)* із вступом, тип репризи – *da capo*. За структурою ця форма є складною, оскільки крайні частини збудовані, у свою чергу, у простій тричастинній формі. Натомість зміст твору не містить яскравого контрасту між частинами, і цей чинник не дає підстав говорити про семантичну складність форми. Інший чинник, на який варто звернути увагу, – трикратна повторність початкової теми, що надає структурно-семантичному цілому твору рис рондальності.

Протягом усього солоспіву розвивається двотактова тема-фраза, що, як і весь твір, викладається в пентатонному звукоряді мінорного нахилу з устєм “*d*”, що періодично змінюється на паралельно-ладовий устій “*f*”, а відповідно, гармонічне мислення будується в межах *d-moll* і *F-dur*. Вказана фраза щоразу подається в оновленому вигляді – з мелодичним варіюванням і ритмічними змінами, у разі потреби активізації розвитку укрупнюється її масштаб до чотиритактового.

У восьмитактовому вступі змальовується краса ранкового пасовища. На тлі тонічного органного пункту у вигляді октави “D – d”, що звучить tremolo, розвивається дивовижна мелодична лінія в октавному викладі у високому регістрі, що візерунковими ходами вигинається звуками пентатоніки мінорного нахилу з устоєм “d”. Вона особливо акцентує крайні звуки вказаного звукоряду – септиму “d – с», а також робить інші широкі, переважно октавні, різноспрямовані стрибки. Смисловим осердям цієї мелодичної лінії є її початкова двотактова фраза, що складається з рухливої першої частини та витриманого звука, взятого із двозвуковим довгим форшлагом, що оспівує терцію, у другій. У цій фразі закладено основи тематизму всього солоспіву, розвиток якого буде утворюватися на постійному чергуванні-наизуванні відповідних фраз-двотактів.

У першій частині тема-фраза розвивається чотири рази, зупиняючись на витриманих звуках “d”, “g”, “a” та знову “d”, кожен із яких відіграє роль місцевого устою. Її супроводжує «прозорий» фортепіанний виклад із витриманих октав у басу й арпеджіюваних вигинів-ліній у середньому прошарку фактури. Третя фраза, у якій активізується мелодичний розвиток і в зоні «золотого січення» здійснюється місцева кульмінація, розширюється за масштабом до чотирьох речень, у фортепіанній партії у високому регістрі з’являються акорди *aggregiato*, у кульмінаційній точці на «a2” (такт 16-й) – секстоль тощо.

Перед початком другої частини простої форми звучить чотиритактовий фортепіанний перехід, у якому кардинально змінюється фактура (короткі октави в баса та швидкий рух октавами з короткими однозвучними форшлагами, що імітують спів пташок на пасовищі, – у верхньому регістрі) та відбувається емоційне настроювання на образно-емоційну активізацію руху, відповідно до смислових акцентів тексту.

Вокальна тема у другій частині укрупнюється за масштабом до чотиритактової, але розвивається подібним чином, як і в попередній частині. Важливо, що, відтінена описаним інструментальним супроводом, ця тема набуває нових семантичних рис. У репрізі першої частини всієї форми поєднуються ознаки викладу з першої та другої частин. Розвиток теми варіюється за масштабами (2 т. + 2 т. + 4 т. + 4 т.). Великого значення набуває тон «a2”, який трактується то як терцієвий у відхиленні в паралельний лад з устоєм “f”, то як доміантовий у пентатоніці з устоєм “d”. Ця гра ладових барв, підтримана тональною змінністю F-dur – d-moll у гармонічному оформленні

солоспіву, створює кульмінацію першої частини складної форми солоспіву – якраз у точці «золотого поділу».

Після середини, у якій майже точно викладається матеріал першої частини простої форми (головна відмінність – у висхідному русі до витриманого «a2” у кульмінаційній третій фразі), звучить точна репріза твору. У ній попередня розповідь про образи природи переходить до особистості автора. Завдяки повторності музичного вислову створюється враження про «душевну подібність» природи та людини, велику любов до рідного простору, що є відгомном східних духовних практик і на що прямо вказується в поетичному тексті: «Я граю на моїй улюбленій скрипці з конячою головою, / Я не можу перестати співати на пасовищі, / Одягнений у захід сонця та білі хмари, / Повертаючись срібними хвилями яскравого місяця, / Я прив’язаний до цілого пасовища. / Цілий луг – це моє глибоке кохання».

Отже, підсумовуючи стислий огляд китайських солоспівів, у яких образи природи вельми розмаїто символізують любов до Батьківщини та відданість національній традиції, зазначимо деякі головні засади сучасного перевтілення однієї з найважливіших для питомого світовідчуття тематичних сфер. Насамперед помітно, що в сучасній поезії, до якої звертаються композитори, досить часто трапляються аналогії до давніх літературних текстів, особливо поезії напряму «гір і рік» і «садів і полів». Це, у свою чергу, ставить перед композиторами завдання, поєднати в музичній мові елементи звукообразності та звуконаслідування, що теж належать до традиційного способу музичного виразу, і ораторської, іноді патетичної, іноді – лірично-задушевної інтонації, через яку втілюються почуття любові та захоплення рідним краєм. Невипадково в аналізах солоспівів виокремлюються декламаційні елементи мелодики, а у фактурі та гармонії – засоби, за допомогою яких увиразнюється багатогранний зміст.

Привертає увагу досить диференційований підхід до виразу патріотичних почуттів у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Автор умисне обирала контрастні за змістом і образними нюансами солоспіву, у яких поєднання природи й усвідомлення своєї національної ідентичності (що і становить основу патріотичних почуттів) виражене в різних емоційних площинах. Так, «Памір – яке прекрасне моє рідне місто <...>» Джена Цювфена більше акцентує піднесеність і патетику, мелодичний рельєф здійснюється хвилями до кульмінацій. Така структура опосередковано пов’язана і з об’єктом – гірською системою

Паміру, зокрема її найвищою точкою горою Конгур. Натомість «Ранок у Мяолінг» із музикою та словами Байя Ченженя концентрується на почутті радісного пробудження, усвідомлення єдності ліричного героя із красою довколишнього світу, чим зумовлені вишукані звукообразні елементи музичної мови. «Нова пісня гір, де вирощують чай» Чень Йона більш розповідна, лаконічна у своїй виразовій системі, вона наближається до жанрової групи «трудових» пісень китайського фольклору, хоча в тексті Дзіня Хонвея і містяться вказівки на сучасні реалії – працю прикордонників. «Пастораль прерій» Вана Хешена на слова Му Ге апелює до міфологічної сфери китайської

музично-поетичної традиції, до давньої обрядовості, отже, і в манері музичного викладу переважає урочиста епічність, але водночас і барвистість гармонії та просторовість фактури, що відповідає жанровому визначенню пасторалі.

Контрастність наведених прикладів художнього перевтілення взаємодії світу природи – і відчуття Батьківщини в китайських солоспівах, індивідуальна трансформація цих смислових пластів, підкреслена асоціативно-емоційною своєрідністю кожного окремого артефакту, свідчить про великий потенціал давньої традиції в сучасному мистецькому просторі країни, який утілюється в поетично-музичній творчості.

Література

1. З китайської класичної поезії / перекл. з китайської В. Урусов. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 127–130.
2. Лю Й. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 46. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2017. С. 233–246.
3. Мурашевич К. Символічність образів природи в китайській класичній пейзажній ліриці. *Studia linguistica*. 2012. Вип. 6. С. 68–72.
4. Шекера Я. Генеза та функціонування образів на позначення часу у давній та середньовічній китайській поезії. *Сходознавство*. 2005. № № 29–30. С. 141–150.
5. Brindley E.F. Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China (SUNY series in Chinese philosophy and culture). Albany : State University of New York, 2012.
6. 王鈞林. 中國儒學史: 先秦卷. 廣州: 廣東教育出版社 [Історія китайського конфуціанства]. Гуанчжоу : Гуандун цзяоюй чубаньшє, 1998.

References

1. Z kytays'koyi klasychnoyi poeziyi / z kytays'koyi pereklat V. Urusov (2018). *Ukrayina – Kytay*, № 12. P. 127–130.
2. Liu, Yi. (2017). Obraz rodnoho kraja v kamerno-vokal'nom tvorchestve kytayskykh kompozytorov. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*. Vyp. 46. Kharkiv : Kharkivs'kyu natsional'nyu universytet mystetstv imeni I.P. Kotlyarevs'koho. P. 233–246.
3. Murashevych, K. (2012). Symvolichnist' obraziv pryrody u kytays'kiy klasychniy peyzazhniy lirytsi. *Studia linguistica*. Vyp. 6 (2). P. 68–72.
4. Shekera, Ya. (2005). Heneza ta funktsionuvannya obraziv na poznachennya chasu u davniy ta seredn'ovichniy kytays'kiy poeziyi. *Skhodoznavstvo*. № № 29–30. P. 141–150.
5. Brindley, E.F. (2012). Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China (SUNY series in Chinese philosophy and culture). Albany : State University of New York. 237 p.
6. 王鈞林. 中國儒學史: 先秦卷. 廣州: 廣東教育出版社.

Hang Song – Postgraduate student of the Faculty of Musicology, Composition, Vocals and Conducting, Department of Music History, Lviv National Academy of Music Mykola Lysenko

Symbols of nature in the embodiment of patriotic feelings (on the example of Chinese chamber and vocal music of the 20th – 21st centuries)

Images of the Motherland, patriotic feelings occupy an important place in Chinese art – both in poetry and in music. In this, the culture of the Celestial Empire is consonant with most of the spiritual traditions of the countries of the world, both Eastern and Western. However, in revealing national-patriotic images, Chinese art has a number of specific features, in particular, a complex symbolic system, indirect veiled allusions and associations through which it conveys love for the native land. Among them, a common form is the parallelism of images of nature and patriotic feelings. Landscape lyrics, glorifying the beauty and perfection of nature often served as an impetus for thinking about the fate of the native country, social relations, and political events. Therefore, it is appropriate to consider the symbols and metaphors of nature in their interaction with the lofty ethical ideals of the Motherland. A clear expression of this interaction in the unity of the poetic and musical primal is the chamber and vocal music of Chinese authors. This layer of musical and poetic art represents the specificity of the artistic embodiment of patriotic images in the aesthetic plane of the specific Chinese tradition.

Taking into account the specifics of artistic thinking, selected chamber and vocal works of Chinese composers are considered. Despite all the social changes, composers and music teachers continue to nurture patriotic ideals in the modern infrastructure of artistic life, educational principles and the system of spiritual values. In the musical and poetic

synthesis of chamber and vocal artifacts of the 20th – 21st centuries. images of the Motherland will continue to be interpreted according to the Confucian canon – in a complex symbolic interaction with images of nature. The foundations of the modern reincarnation of the image of the Motherland through the symbols of nature were noted. In modern poetry, to which composers turn, there are analogies to ancient literary texts, especially the poetry of “mountains and a year” and “gardens and fields”. This sets the composers the task of combining the elements of sound imagery and expressive intonation in the musical language, through which feelings of admiration for the native land are embodied. In the analyzes of solo singers, the declamatory elements of the melody are singled out, and in the texture and harmony – coloristic and spatial methods of expression.

Key words: *image of Motherland, chamber-vocal genre, work of modern Chinese composers, symbolism of images of nature.*